

Itinéraires

Itinéraires

Littérature, textes, cultures

Numéro inaugural | 2008

L'homme en tous genres

« Cave amantem » : le masculin dans La Vénus d'Ille

Xavier Bourdenet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2217>

DOI : 10.4000/itineraires.2217

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 135-148

ISBN : 978-2-296-07519-1

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Xavier Bourdenet, « « Cave amantem » : le masculin dans La Vénus d'Ille », *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2217> ; DOI : 10.4000/itineraires.2217



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« *Cave amantem* » : le masculin dans *La Vénus d'Ille*

Abstract

La Vénus d'Ille by Prosper Mérimée seems to focus on the very emblem of feminine beauty. In reality, the short story is more concerned with the masculine : what it means to be and how one is a man. Masculinity is revealed to be multiple and problematic, taking shape in contradictory and ambiguous figures, and is situated at the heart of flows and forms of desire of which the fantastical tale explores the grey areas. The homoeroticism that is suggested as a result calls into question the normative construction of gender established and transmitted through the law of the father and the institution of marriage.

On connaît l'argument de *La Vénus d'Ille*, qui en a fait le paragon de la littérature fantastique¹. Un jeune homme est retrouvé mort le lendemain de sa nuit de noces. Il aurait été étouffé par une statue de Vénus, au doigt de laquelle il avait le jour même passé l'anneau destiné à sa future femme et qui le gênait dans une partie de jeu de paume. Se considérant dès lors comme son épouse, la statue serait venue dans le lit nuptial consommer le mariage, sous les yeux médusés de la jeune mariée. Ce n'est pas directement la dimension fantastique de la nouvelle qui nous retiendra dans cette étude, mais le fait que le récit s'organise autour de la question du mariage – institution normée et normalisante – et de la destination du désir – figuré par le parcours de cet anneau. Autrement dit, du rapport des sexes entre eux et de la définition du genre, entendu comme construction socioculturelle de la différence sexuelle.

Notre hypothèse de lecture sera que bien que le récit affiche comme son objet, parce qu'il en fait son titre, un archétype du féminin et de la

1. Toutes nos références renvoient à P. Mérimée, *La Vénus d'Ille et Autres Nouvelles*, éd. A. Fonyi, Paris, GF-Flammarion, 1982. On indique la page entre parenthèses.

beauté, *La Vénus d'Ille* parle bien davantage du masculin, qu'elle pose comme objet problématique². Qu'est-ce qu'être un homme? Et comment l'être? Comment appréhender le désir masculin? Ces questions sont au cœur du récit, incarnées par le destin des personnages principaux, au premier chef desquels le jeune marié – Alphonse de Peyrehorade – et le narrateur, mais aussi paradoxalement par la statue de Vénus, qui introduit un véritable trouble dans le genre, trouble qui dessine l'espace d'une lecture homoérotique du désir masculin.

Figures et ambivalences du masculin

L'hercule et le savant

On partira d'une évidence, d'importance pour notre propos : la nouvelle, à s'en tenir aux seuls personnages principaux, n'offre pas une image uniforme du masculin. Le muletier aragonais, les Peyrehorade – père et fils –, le narrateur, dessinent des figures et des modalités multiples et parfois contradictoires du masculin. Deux modèles se dégagent aisément, qu'on résumera en ces termes : l'hercule et le savant. Le muletier aragonais, homme mûr (« d'une quarantaine d'années » [p. 48]), à la stature impressionnante (six pieds), véritable « géant espagnol » (p. 49), « d'une adresse merveilleuse » (p. 49) et surtout d'une « force surprenante » (p. 48), reprend une figure classique du masculin, qui assimile la virilité à la vigueur et à la force physique. Face à cette figure herculéenne, athlétique, du masculin, la nouvelle pose celle, à la fois contradictoire et complémentaire, du savant, chez qui l'hypertrophie de l'esprit débilite le corps. C'est M. de Peyrehorade, qui renvoie à une autre figure typiquement masculine : celle de l'érudit. Le savoir est en effet un attribut masculin dans la littérature dix-neuviémiste, et tout spécialement mériméenne. Le narrateur en incarne la version sérieuse et presque intimidante (« un savant de Paris ! » [p. 36]) ; M. de Peyrehorade en offre la version grotesque et caricaturale : ses prétentions à la culture, l'aplomb avec lequel il propose ses étymologies fantaisistes, ses allusions constantes à la littérature antique ou moderne, ses prétentions à l'esprit, font de lui une sorte de baudruche littéraire dont le narrateur se moque, plus ou moins discrètement. Ce savant grotesque est en défaut par rapport aux codes traditionnels de la virilité, qu'on rappelait ci-dessus : il n'a « guère plus de force qu'un poulet, le digne homme ! » (p. 33). Pourtant, le personnage est travaillé par un troisième stéréotype – celui du vieillard libidineux : « petit vieillard vert encore et dispos », à « l'air jovial et goguenard » (p. 34),

2. On rejoint l'hypothèse de C. Chelebourg, pour qui « la création mériméenne est, dans son ensemble, dynamisée par la question de la virilité », *Prosper Mérimée, le sang et la chair*, Paris et Caen, Lettres Modernes Minard, 2003, p. 133.

M. de Peyrehorade est le spécialiste des allusions grivoises. Le savant cache un homme fort intéressé par les dames, même si ce ne peut plus être qu'en paroles : sa future bru l'émoustille (p. 35), il fait de l'esprit sur les blessures d'amour (p. 36-37), dépose des fleurs aux pieds de sa Vénus (p. 47), etc. Outre qu'elles renforcent le grotesque du personnage, ces grivoiseries ont une fonction claire : elles campent la femme en objet de désir et définissent alors le masculin par rapport à ce désir (ce que ne faisaient pas les modèles de l'hercule et du savant).

Le rustre et le dandy

Les ambivalences de la construction de l'identité masculine sont encore plus nettes dans le cas d'Alphonse de Peyrehorade. En lui se superposent deux images contradictoires du masculin. Témoin le premier portrait du jeune homme (p. 34-35), qui oppose clairement sa mise de « dandy », son « élégance » étudiée d'après le *Journal des modes*, et ses « formes athlétiques », engoncées dans ce vêtement de dandy, et surtout ses « mains grosses et hâlées, ses ongles courts » de joueur de paume, qui « contrast[ent] singulièrement avec son costume » : « c'étaient des mains de laboureur sortant des manches d'un dandy. » Le personnage renvoie ainsi des signes incompatibles : gravure de mode parisienne, c'est aussi un athlète local. À la fois rustre et dandy. Deux figures contradictoires référées à deux espaces antithétiques : le Roussillon, la terre d'origine, et Paris, où le jeune homme a passé quelque temps, sans doute pour d'improbables études. Par ce dernier trait, Alphonse s'identifie à un type à la fois littéraire et social qui constitue en cette première moitié du XIX^e siècle un des éléments clés dans la construction de l'identité masculine : celui du jeune provincial monté à Paris, lieu des premières amours, bohèmes, fugaces et volages, lieu donc où le jeune homme devient homme, par la découverte de la sexualité, avant de revenir dans sa province épouser une chaste et pure demoiselle, qui, elle, n'est jamais sortie de son « pays ». C'est très exactement le parcours d'Alphonse de Peyrehorade, qui avouera au narrateur, en lui montrant la bague, gage d'amour d'une « modiste » de la capitale : « celle-là, c'est une femme à Paris qui me l'a donnée un jour de mardi gras. Ah ! comme je m'en suis donné quand j'étais à Paris, il y a deux ans ! C'est là qu'on s'amuse ! ... Et il soupira de regret. » (p. 45) Voilà ce que cache le dandy : une expérience parisienne dont on rapporte autre chose qu'une habitude de mise élégante – un rapport au genre. Quant à la dimension rustre du personnage, le texte n'a de cesse de la souligner : intéressé avant tout par ses calèches et ses chevaux (p. 44), ne comprenant rien au latin dont son père se gargarise (p. 37), affichant un goût douteux (p. 45), ne parlant de sa future qu'au détour d'une conversation sur la « jument » qu'il lui destine (p. 44), plus sensible à sa dot qu'à ses beautés (p. 45), ivrogne sans esprit, Alphonse ne semble guère trouver grâce aux yeux du narrateur.

Pourtant, c'est en se défaisant de ses atours de dandy, et en endossant complètement son rôle d'athlète un peu rustre, qu'Alphonse se voit héroïsé par ce même narrateur, lors de la scène du jeu de paume (p. 47-48). Il s'y mesure au muletier aragonais. L'affrontement a lieu alors même qu'Alphonse se rend à la cérémonie de mariage, « bien serré dans un habit neuf, en gants blancs, souliers vernis, boutons ciselés, une rose à la boutonnière ». Se lançant dans le jeu, pour « soutenir l'honneur du pays » mis à mal par les Espagnols, il troque son « habit » pour une simple « veste », ses souliers vernis contre « une paire de sandales », et ne craint plus de déranger « son jabot si bien plissé ». Il va même jusqu'à ôter la bague destinée à sa future, qu'il passe au doigt de la statue de Vénus, sise au bord du jeu de paume – on y reviendra. Autrement dit, c'est ici l'athlète, « l'infatigable joueur de paume » (p. 34), qui prend le dessus et qui, dépouillé d'un vêtement vécu comme une entrave, se libère et devient un autre homme. Entrant en lice, Alphonse, placé « à la tête des Illois », devient le « champion » de son camp et se voit comparé à César se mettant à la tête du parti vaincu et « ralliant ses soldats à Dyrrachium » pour finir par écraser son adversaire. La référence n'est pas anodine : César est le héros par excellence du panthéon mériméen. Dès lors, le jeu de paume devient une forme symbolique de l'affrontement héroïque et pose les conditions d'une réalisation particulière, superlative, du masculin : celle du héros, identifié à une collectivité, dont il défend les valeurs et qui se reconnaît en lui. Le texte souligne à l'envi cette dimension collective : les « spectateurs nationaux » crient leur « enthousiasme » et appellent le jeune homme « l'honneur du pays ». Dans le cas d'Alphonse, la représentation du masculin emprunte alors à des modèles anciens, *antiques*, de l'héroïsme (César), qui s'inscrivent contre des modèles contemporains (le dandy), un modèle transséculaire (le rustre, l'athlète) permettant le passage de l'un à l'autre.

Le mariage, ou tu seras un homme mon fils

Il faut ajouter que l'épiphanie d'Alphonse en héros est explicitement opposée dans la nouvelle à son rôle de fiancé puis de jeune marié. Face au modèle ancien du héros, se dresse celui, qu'on dira bourgeois, du marié³. Le jeu de paume est clairement défini contre le mariage : il conduit, on l'a vu, Alphonse à se dépouiller de son costume de marié, à retarder son arrivée à la cérémonie, lui ôte littéralement la bague du doigt, et quand son père, inquiet de son retard, vient le chercher pour le conduire chez sa promise, « la voix de M. de Peyrehorade troubl[e] le triomphe de son fils », où « triomphe » s'entend évidemment au sens romain. La loi du père déshéroïse le fils. Elle propose une tout autre manière de devenir un homme : non pas en se posant comme représentant du groupe et en défendant son

3. Voir sur ce point A. Rauch, *Crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette Littératures, 2000, ch. III, « Le modèle bourgeois ».

« honneur » (où l'on est homme face à la collectivité), mais en s'insérant dans une cellule familiale. Être homme, c'est alors tout simplement se marier. Le mariage est ce qui permet de passer de l'état de « garçon » à celui d'homme. Significativement, Alphonse est qualifié de « garçon » par son père tout comme le narrateur, qui au cours de la nuit de noces pensera : « Un garçon joue un sot rôle dans une maison où s'accomplit un mariage. » « Garçon » a ici évidemment le sens de célibataire, mais on ne peut pas ne pas le prendre aussi dans le sens d'enfant. C'est un terme qui infantilise. Autrement dit, sans le mariage on n'est pas un « homme ». C'est très exactement la logique de M. de Peyrehorade à qui revient la décision du mariage et qui envisage même de marier le narrateur, en louant devant lui les Catalanes (p. 35).

Du motif du mariage, posé dès la première page, dépend toute la nouvelle, et la manière dont Alphonse doit endosser un rôle pensé et posé comme masculin. On notera d'abord qu'il dépend entièrement dans cette affaire de son père – au nom révélateur : M. de Peyrehorade, c'est M. le *Père*. Significativement, la première fois qu'Alphonse est présenté dans le texte, il est désigné comme « M. le fils » (p. 31). Il est défini par sa place dans une généalogie. Ensuite, le mariage ne répond pas à une volonté, encore moins à un désir, du fils : la formule du guide à propos de M. de Peyrehorade, « il marie son fils », pose sans ambages le père comme sujet, le fils comme objet, en déniait toute autonomie à ce dernier. Enfin, ce mariage est avant tout affaire d'argent. Peyrehorade, riche, marie son fils « à plus riche que lui encore ». Bref, généalogie et patrimoine : on est là dans le modèle bourgeois du mariage, tel que le XIX^e siècle en fait une des pierres angulaires de sa socialité.

Nul désir dans tout cela, mais une cérémonie qui est par excellence le moment de fixation de rôles sociaux, de distribution sociale de la différence sexuelle. Cérémonie qui en outre, dans la nouvelle, réactive des rites anthropologiques fort anciens où le rôle de l'homme et celui de la femme sont clairement, et inégalement, définis. Les noces de *La Vénus d'Ille* ont en effet tout un aspect de farce villageoise, qui inspire au narrateur parisien et cultivé mépris et dégoût : « Si la grosse joie du matin, note-t-il, m'avait choqué, je le fus bien davantage des équivoques et des plaisanteries dont le marié et la mariée furent l'objet. » (p. 50) Il est encore gêné par l'« antique usage » de la jarretière (p. 51), qui se laisse lire comme une défloration symbolique : quand un enfant lui enlève sa jarretière et l'exhibe, celle qui est devenue « M^{me} Alphonse » « rougi[t] jusqu'au blanc des yeux » (p. 51)... Rouge sur blanc : point n'est besoin d'explicitier l'image. L'ensemble des « équivoques » et de ces usages « antiques » posent le mariage comme agression sexuelle de la femme. D'autres indices montrent qu'au-delà d'une affaire d'argent, le mariage est une répartition genrée où la femme est peut-être ravissante, mais où surtout l'homme est ravisseur, et violent. L'image du rapt est clairement évoquée, lorsque les Peyrehorade,

père et fils, suivis des Illois, se rendent à Puygarrig pour aller chercher la promise, qui pleure au seuil de la maison familiale: M. de Peyrehorade compare « cette séparation à l'enlèvement des Sabines » (p. 50). Plus profondément encore, le narrateur proposera une lecture mythique, primitive du mariage en s'exclamant: « Je pensais à cette jeune fille si belle et si pure abandonnée à un ivrogne brutal. Quelle odieuse chose, me disais-je, qu'un mariage de convenance! Un maire revêt une écharpe tricolore, le curé une étole, et voilà la plus honnête fille du monde livrée au Minotaure! » (p. 53) Les oripeaux de la civilisation (l'écharpe du maire, l'étole du curé) ne parviennent pas à masquer la violence archaïque et primitive qui gît au cœur du mariage (le Minotaure). L'image du masculin qui en découle est alors celle d'une brute violente et violeuse.

On constate alors que le motif du mariage est travaillé par la même ambivalence que les images contradictoires du masculin que multiplie la nouvelle: d'un côté ils renvoient à un modèle bourgeois dix-neuviémiste (le savant, le dandy; le mariage de convenance et d'argent), de l'autre ils sont ramenés à un modèle archaïque quasi mythique, fondé sur une force et une violence primitives (le rustre, l'hercule; le mariage comme rapt). Par ces tensions, le masculin dans *La Vénus d'Ille* s'offre comme un objet problématique, à la fois grotesque et héroïque, débile et athlétique, retenu et brutal.

La Vénus d'Ille, ou trouble dans le genre

La Vénus, entre masculin et féminin

Parmi les figures du masculin évoquées ci-dessus, une seule ne nous a pas encore retenus: celle de la Vénus elle-même. On pourra trouver l'affirmation paradoxale, mais on a noté depuis longtemps que cette Vénus, emblème de la beauté et de la féminité, avait des traits explicitement masculins. Cette Vénus « turbulente », « qui trouble, qui agite », pour reprendre l'épithète que lui donne le narrateur, semble avoir pour fonction d'établir un évident trouble dans le genre, pour jouer cette fois sur le titre de Judith Butler⁴. Car cette statue de femme ressemble à un homme. Quantité d'indices le montrent. À commencer par l'épigraphe grecque, empruntée à Lucien, qui souhaite « que la statue [...] soit favorable et bienveillante, puisqu'elle ressemble tant à un homme » (p. 31). Le terme grec est ἀνδρεῖος, formé sur ἀνερ-ἀνδρως, qui désigne bien l'homme par opposition à la femme, et renvoie donc au genre. Cette Vénus n'est donc pas exactement ce dont elle a l'air. Son genre est trouble.

4. J. Butler, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

La statue elle-même, dans ses formes et son expression, justifie l'épigraphie. Sa taille impressionnante (six pieds, soit 1,95 m), son expression « féroce » (p. 40) de « tigresse » (p. 46), de « méchanceté ironique » maintes fois soulignée (p. 33 et 55), qui fait « baisser les yeux à ceux qui la regard[ent] » (p. 40), tout contribue à éloigner cette Vénus de l'image d'une jeune femme frêle, douce et charmante. Surtout, la statue est virilisée par sa ressemblance avec le muletier espagnol, « homme d'une quarantaine d'années, sec et nerveux, haut de six pieds, [dont la] peau olivâtre avait une teinte presque aussi foncée que le bronze de la Vénus » (p. 48). De plus, quand on la découvre, M. de Peyrehorade s'exclame : « un antique ! un antique ! » (p. 32) L'expression est tout à fait appropriée mais la grammaire fait ici sens : la statue se trouve désignée par le masculin. Plus loin, elle sera comparée à des éléments masculins : le guide notera que « c'est encore plus beau et mieux fait que le buste de Louis-Philippe qui est à la mairie » (p. 33). Le narrateur la compare quant à lui au « Joueur de mourre qu'on désigne [...] sous le nom de Germanicus » (p. 39), orateur romain. Enfin, ce trouble dans le genre n'était-il pas inscrit dès le titre de la nouvelle, *La Vénus d'Ille* ? On peut certes légitimement voir dans ce « Ille » l'inscription du récit dans un cadre et une toponymie réalistes. Mais comment ne pas y entendre un pronom « Il » féminisé ou, comme on voudra, un « Elle » masculinisé ? Tout se passe ici comme si le pronom qui, dans la grammaire française, est chargé de dire le genre, était ambivalent et incertain.

La Vénus est donc génériquement ambiguë. Cette statue est une femme, mais aussi un homme, ou, si l'on préfère, une femme qui cache un homme. En elle s'affrontent et se conjoignent masculin et féminin. Ainsi, le masculin est encore problématisé ici d'être mêlé, confondu, avec le féminin. On notera en outre que tous les traits masculins de la statue ne renvoient pas à n'importe quelle figure du masculin, parmi celles évoquées plus haut, mais avant tout au modèle qu'on a dit herculéen, incarné par le muletier espagnol et fondé sur une équivalence entre masculinité et virilité.

La Vénus comme objet fantasmatique

Dès lors, cette Vénus au genre trouble devient un évident objet fantasmatique. Objet de désir qui agit comme révélateur du désir, la Vénus en dévoile les zones troubles. *La Vénus d'Ille*, ou les turbulences du désir. De fait, la statue exerce une véritable fascination, en particulier sur les personnages masculins du récit, qui tous, d'une manière ou d'une autre, veulent « l'avoir ». C'est patent dès la scène inaugurale : « c'est bien avant dans la terre, au pied d'un olivier, que nous l'avons eue » (p. 32), note le guide, sans prendre garde au symbolisme sexuel du verbe qu'il emploie. Ce l'est encore plus avec M. de Peyrehorade, qui avoue lui-même : « je ne pense qu'à ma Vénus » (p. 46), qui la couvre de fleurs et qui prévient le

narrateur en ces termes : « prenez des forces, car lorsque vous serez devant ma Vénus, on ne pourra plus vous en arracher. » (p. 39) Ce même narrateur n'aura de cesse de tenter de « saisir l'expression » (p. 47) de la statue en la dessinant : désir de s'approprier la Vénus, désir de « l'avoir ». La scène des deux polissons jetant une pierre sur la statue est plus explicite. Passant devant cette « grande femme noire plus qu'à moitié nue » (p. 32), ils la traitent de « coquine ! (le terme catalan était plus énergique) » (p. 38), et surtout l'un des deux lance : « si tu étais à moi, je te casserais le cou. » (p. 38) Sans parler d'Alphonse, qui, dans le récit fantastique, se fantasme en « mari de la statue » (p. 49) dès qu'il lui a passé la bague au doigt.

La statue est donc machine à fantasme. Ce dont est très logiquement révélatrice la gêne que tous semblent éprouver devant elle. À plusieurs reprises, on note que la statue fait baisser les yeux de celui qui la regarde. Ce qu'on pourrait comprendre en disant que la statue place celui qui l'observe face à son propre désir, à la vérité du désir, que l'on n'est pas toujours à même de regarder en face. C'est peut-être ce qui explique tous les gestes d'agression dont la statue est victime. Figure trop éclatante et troublante du désir, la Vénus provoque une réaction violente, presque de défense. À moins que cette violence ne constitue justement la vérité du désir, que la statue ne soit objet fantasmatique justement en ce qu'elle révèle le lien indissociable entre désir et agression. Autrement dit, qu'elle dévoile une composante sadique au cœur même du désir mériméen. Les exemples abondent dans le récit. Le plus net est sans conteste la scène des polissons, qui entendent « casser le cou » à la statue, lui faire « sauter ses grands yeux blancs », et lui jettent une pierre, que la statue leur rejette (p. 38-39). On lira également dans ce sens d'un désir sadique l'expression « féroce » (p. 40) de la statue et l'insistance sur sa « terrible beauté » (p. 41).

Ce dévoilement du danger fondamental du désir est emblématisé par l'inscription qui orne le socle de la statue : « CAVE AMANTEM » (p. 41). Formule ambivalente, qu'on peut traduire par : « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants » ou bien par : « Prends garde à toi si elle t'aime. » (p. 41) L'intérêt de la formule est double : d'une part elle consiste en une mise en garde, elle signale une menace du désir ; d'autre part elle souligne une réversibilité fondamentale (la mise en garde peut concerner Vénus comme celui qui regarde la statue). Amour, violence et réversibilité des rôles : voilà ce que la concision latine synthétise. On ajoutera que, significativement pour notre propos, cette réversibilité est due au participe présent latin, qui ne marque pas le genre : « amantem » peut être tout aussi bien masculin que féminin. Or la formule caractérise une statue de femme ressemblant à un homme. De nouveau, le désir est renvoyé à un trouble dans le genre. Le masculin n'est donc pas seulement sujet du désir, il peut en être ici l'objet.

Le féminin mortifère

Il faut noter que, parallèlement, le féminin, incarné – si l'on peut dire – également par la Vénus, est systématiquement associé à la mort dans le récit. La violence, la force d'agression dont est porteuse la statue, caractérise plus largement le féminin, que la nouvelle n'assimile guère à des forces vitales. Au contraire, il semble vécu comme une menace. Notons d'abord que la statue surgit de terre. Dans nombre de cultures, la terre symbolise la fonction maternelle (*Tellus Mater*, la terre nourricière), qui donne et qui reprend la vie; elle est alors symbole de fécondité et de régénération. Or, dans le récit, cette terre a des valeurs strictement inverses : elle est porteuse de mort et de stérilité. Témoin la statue assimilée à une morte, lorsqu'on la déterre : « Des morts, notre maître, qui sont sous l'olivier » (p. 32), lance-t-on apeuré. Témoin encore les « mares infectes » (p. 43) qui, selon M. de Peyrehorade, entourent Boulternère dont la statue serait l'idole, et qui sont un espace mortifère. Témoin enfin le motif du gel, et donc de l'infertilité, que la statue semble comme provoquer : on la déterre sous « un vieil olivier qui était gelé de l'année dernière » (p. 32), et lorsque, transformée en cloche d'église à la fin du récit elle retentit dans tout Ille, « les vignes ont gelé deux fois » (p. 58).

Ajoutons que la statue, loin d'être bienveillante, est associée à une divinité dévoratrice : au jeu des étymologies fantaisistes, M. de Peyrehorade lit dans « TURBULNERA », « BUL », c'est-à-dire Baal, dieu auquel l'imaginaire du XIX^e siècle associe régulièrement l'idée des sacrifices humains. Se confronter à cette Vénus n'est donc pas sans danger : on y risque la dévoration, qui se laisse lire comme une castration symbolique. Ce qui est confirmé par la blessure de Jean Coll : ayant donné un coup de pioche sur la statue, il s'en tire avec une jambe « cassée net comme un échalas » (p. 33). Ou par la tentative du jeune polisson Étienne, qui, essayant d'« entamer » la statue, « a cassé sa lime dessus » (p. 38). Dans les deux cas le symbolisme sexuel est clair : se confronter à ce féminin tout à la fois attirant et menaçant conduit à la castration. Il serait aisé de montrer que M^{me} de Peyrehorade et M^{lle} de Puygarrig participent aussi de cette dimension mortifère.

D'où l'on conclura que *La Vénus d'Ille* met en scène un féminin castrateur, donne à lire une peur du féminin. Plusieurs lectures psychanalytiques ont vu dans cette statue à la fois féminine et virile, dans ce féminin fort, puissant, dévorateur, une image de la mère phallique, qui castre le fils⁵. Se trouveraient ainsi expliquées les caractéristiques viriles de la statue. D'autres lectures, moins convaincantes, ont voulu voir dans ce trouble générique une image de l'androgynie, qui serait l'idéal poursuivi par

5. Voir J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p. 139-161 ; J. Chabot, *L'Autre Moi : fantasme et fantastique dans les nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983, p. 121-157 ; A. Fonyi, préface de notre édition de référence, p. 12-17.

Mérimée⁶. Nous ne le croyons pas. Nous proposerons une autre hypothèse, que ces lectures évoquent le plus souvent mais sans l'exploiter réellement : celle d'un homoérotisme latent, qui ne peut pas se dire de manière claire et directe et qui doit emprunter la médiation d'une représentation ambiguë – celle de la statue – pour se figurer. Il ne s'agit évidemment pas de dire que Mérimée crypte consciemment un désir homoérotique, mais de suggérer que de façon inconsciente mais insistante la figuration du désir dans le texte va, le plus souvent par le biais de la statue, du masculin au masculin et s'inscrit alors contre le modèle du mariage et la répartition des rôles à la fois sexuels et sociaux qu'il impose. C'est en ce sens qu'on voudrait désormais relire quelques scènes clés du récit.

Entre hommes

Jeux de mains

Commençons par la scène du jeu de paume, décisive dans l'économie de la nouvelle. Rappelons d'abord que le carré du jeu de paume est situé de manière on ne peut plus symbolique : adossé au jardin de M. de Peyrehorade, dont il était autrefois la propriété, il a été cédé par lui à la commune « sur les pressantes sollicitations de son fils » (p. 38), « infatigable joueur de paume » (p. 34). Il renvoie donc clairement à un désir du fils, à une première forme d'émancipation. Notons ensuite que ce jeu de paume est une affaire d'hommes : les femmes en sont exclues. Tout au plus sont-elles spectatrices. Sous le regard de la Vénus (qui se trouve à l'intersection du jardin familial et du carré du jeu de paume), les hommes s'affrontent entre eux. On rappellera encore que, comme on l'a vu, ce jeu d'hommes s'inscrit explicitement contre le mariage. Tous ces indices sont limpides : jouer, c'est pour Alphonse refuser d'endosser le rôle du marié que lui assigne son père. Mais cela va plus loin. Car sur le carré du jeu de paume, Alphonse devient littéralement un autre homme. Le narrateur observe sa transformation : ce n'est que par et dans le jeu que le jeune homme acquiert « l'expression » (p. 34) qui lui manque furieusement lorsqu'il est en présence de ses parents. L'agilité, l'aisance, la légèreté dont il fait preuve dans le jeu contrastent singulièrement avec la raideur et l'immobilité que le narrateur notait lors de leur première rencontre dans la maison familiale. Le jeu provoque chez lui comme une libération, un épanouissement. « Alors je le trouvai vraiment beau », note le narrateur. « Il était passionné. » (p. 48) Où le jeu est une passion. Bref, une expression du désir.

Le jeu de paume se laisse alors lire comme une métaphore érotique. Cette partie entre hommes est l'arène d'un combat érotique qui exclut la

6. Voir J. Spica, « Mais est-elle Il ou Elle, la Vénus d'Ille ? », *Recherches et travaux*, n° 52, 1997, p. 147-168.

femme. Et ce n'est pas un hasard si les deux hommes qui s'affrontent ici – le muletier et Alphonse – sont deux expressions du masculin athlétique. Le jeu magnifie un certain modèle du masculin, qui évacue très clairement tous les atours « civilisés », savants, dandys que la nouvelle met en scène par ailleurs. L'érotisme qui imprègne toute la scène se cristallise dans un objet : la bague, au sort tout à fait révélateur. Destinée initialement à M^{lle} de Puygarrig, elle gêne Alphonse dans son jeu. Il l'enlève alors et la passe au doigt de la statue. À partir de là, le jeu semble s'inverser et Alphonse, qui perdait, gagne toutes ses balles, comme si la déesse de l'amour le favorisait. Or, cette statue ressemble à un homme, et surtout ici au muletier aragonais, l'adversaire d'Alphonse, dont la peau « olivâtre » rappelle la « patine d'un vert noirâtre que le temps avait donnée à toute la statue » (p. 40) et dont la taille est exactement celle de la Vénus. Passer la bague au doigt de la statue, c'est donc, par métonymie, la passer au doigt du champion aragonais. La Vénus est la médiation d'un désir dont elle n'est pas destinataire mais dont elle permet la figuration.

Cette bague est bien la cristallisation du désir homoérotique qui s'exprime dans le jeu de paume. Point n'est besoin d'insister sur le symbolisme sexuel évident que recèle le geste de passer la bague au doigt de la statue. Ce qui nous retiendra surtout, c'est sa forme : elle représente « deux mains entrelacées » et porte l'inscription « sempr'ab ti » (p. 45). Le détail fait sens : car qu'est-ce que le jeu de paume sinon, littéralement, un jeu de mains ? Et la nouvelle dresse tout un réseau subtil de mains, qui lient les personnages masculins à la statue. Dans le cas d'Alphonse, on a relevé plus haut ses grosses « mains de laboureur » (p. 35), qui l'associent à la terre, c'est-à-dire à Vénus, dont la première chose qu'on voit sortir de terre est justement une « main noire » (p. 32). Cette statue est en outre représentée comme si elle était un « joueur de mourre », autre jeu de mains dont le signifiant désigne de façon biaisée l'amour (mourre/amour) : sa main droite « levée à la hauteur du sein, était tournée, la paume en dedans, le pouce et les deux premiers doigts étendus, les deux autres légèrement ployés » (p. 39). Image possible du phallus. Ces mains sont une métonymie du sexe. Elles peuvent symboliser un désir dont le féminin est exclu (on a vu que la statue est masculinisée quand elle est comparée à un « joueur » de mourre). Cet homoérotisme lié au jeu de paume était déjà clairement affiché avec le personnage de Jean Coll, dont le nom n'est pas exempt de grivoiserie, et qui est, note le guide, « notre meilleur coureur et, après monsieur le fils, le plus malin joueur de paume. C'est que M. Alphonse de Peyrehorade a été triste [de sa blessure], car c'est Coll qui faisait sa partie. Voilà qui était beau à voir comme ils se renvoyaient les balles. Paf ! Paf ! Jamais elles ne touchaient terre » (p. 33). Où sont noués les fils évoqués jusqu'ici : l'image de l'athlète, le jeu de paume, les parties entre hommes et la beauté. Or, tout cela s'est défait au moment où Jean Coll, par son coup de pioche sur la statue, s'est confronté, symboliquement, au féminin et s'y est cassé la

jambe. C'est ce qui guette Alphonse dans la nouvelle, et ce qu'il tente, inconsciemment, de conjurer.

Le retour du refoulé

C'est là qu'est le ressort de l'autre scène qu'on envisagera : celle de la nuit de noces, qui apparaît comme le pendant de la scène du jeu de paume. Resurgit au cours des noces, soit au cœur de ce qui le nie et le refoule, un désir homoérotique, plus que jamais menacé. Témoin le récit par M^{me} Alphonse, devenue « folle », de la nuit de noces et de l'événement fantastique : la statue, qui se considérait depuis la scène du jeu de paume comme la femme d'Alphonse, serait venue occuper le lit conjugal, aurait attendu le jeune homme puis l'aurait étreint à l'en étouffer lorsqu'il a rejoint la chambre nuptiale. En clair, ce que conte M^{me} Alphonse, c'est la consommation des noces du jeune homme et de la statue. Soit l'événement surnaturel qu'a préparé toute la nouvelle et qui en a fait le paragon de la littérature fantastique. Il y a quelque chose de proprement hallucinatoire dans le récit de M^{me} Alphonse : tremblante, réfugiée dans la ruelle, elle assiste, dans un état de demi-conscience (elle s'évanouit à plusieurs reprises, si bien que ce qu'elle relate, c'est un ensemble d'images éparées), à une scène qu'elle ne voit pas vraiment (les rideaux du lit sont tirés), mais bien plutôt qu'elle imagine et reconstitue. Tout ce qu'elle dit avoir vu, c'est « son mari à genoux auprès du lit, la tête à la hauteur de l'oreiller, entre les bras d'une espèce de géant verdâtre qui l'étreignait avec force » (p. 56). Géant en qui elle pense avoir reconnu la statue de la Vénus. Or, le « géant verdâtre » peut tout aussi bien désigner l'Aragonais du jeu de paume au cours duquel il était justement qualifié de « géant », vaincu par Alphonse dont il avait juré de se venger (p. 49). Indirectement, la scène célèbre les noces d'Alphonse et du muletier. Noces violentes et mortelles. L'Espagnol sera suspecté puis blanchi : il fournit un alibi solide. Ce qui favorise la lecture fantastique de la scène. Mais ce qui nous importe ici, c'est que la nuit de noces actualise le corps à corps, l'étreinte, avec le géant, que le jeu de paume n'avait fait que suggérer par métaphore. Ici, le fantastique prend le relais de la métaphore pour traduire la logique fantasmatique, homoérotique, à l'œuvre dans le personnage d'Alphonse. Dès lors, on dira que le fantastique permet à un impensable d'accéder à la représentation. Il en est le mode de figuration privilégié. En particulier lorsque cette représentation est produite par M^{me} Alphonse, par une jeune femme qui, le soir de ses noces, est évidemment incapable de penser et d'admettre ce qu'elle a peut-être vu, à savoir son mari dans les bras d'un homme. Le refoulé homoérotique, que le mariage devait définitivement écarter, fait ici retour et produit la catastrophe.

Le regard du savant

L'homoérotisme diffus dans toute la nouvelle a enfin à voir avec le narrateur, dont nous épousons constamment le regard. La narration elle-même se pose de manière équivoque face aux figures masculines, en particulier athlétiques, déployées dans le récit. On rappellera d'abord que, comme dans la plupart des récits mériméens, le narrateur est un célibataire, un « garçon », que le mariage rebute fort. À l'annonce du projet de mariage lors de son arrivée à Ille, il se pense d'emblée comme un « trouble-fête » (p. 31), car, avoue-t-il, « un mariage [l']attriste toujours » et « celui-là, en outre, [le] dégoûtait un peu » (p. 51). M. de Peyrehorade, constatant le peu de succès que rencontrent auprès de l'archéologue ses allusions grivoises, notera : « mais vous êtes un homme grave, et vous ne regardez pas les femmes. » (p. 35) Le savant de province ne croit peut-être pas si bien dire.

Remarquons ensuite qu'Alphonse tente constamment d'établir une relation de connivence avec le narrateur. Lors de leur première rencontre, il lui jette un clin d'œil lorsque M. de Peyrehorade évoque les blessures de l'amour (p. 37), comme s'il y avait reconnaissance entre eux. C'est au narrateur que le jeune homme montrera d'abord la bague aux mains entrelacées (p. 45). C'est vers lui qu'il se tourne lorsque, pendant le dîner des noces, il confie avoir été « ensorcelé » (p. 51) par la statue qui ne veut pas lui rendre sa bague. Enfin, c'est lui toujours qu'il réclame au moment même où il va entrer dans la chambre nuptiale (p. 57). À chaque fois, le narrateur semble esquiver ce lien de complicité. Pour autant, il entre dans la même logique fantasmatique qu'Alphonse. De fait, il assiste, directement ou indirectement, aux deux scènes clés commentées plus haut. Lors du jeu de paume, il saute significativement la haie séparant le jardin de M. de Peyrehorade du carré où se tient l'affrontement, redoublant ainsi le geste du fils s'émancipant de la loi du père. C'est alors lui qui trouve Alphonse « vraiment beau », lorsqu'il déploie son agilité et habileté au jeu. Tout cela alors que le narrateur dessine la tête de la Vénus, qui de nouveau fonctionne comme médiation du désir. Tout se passe comme si le savant était fasciné par l'athlète. Par celui qui est à la fois le même (un homme) et l'autre (un autre modèle du masculin). Dans la scène des noces, le narrateur adopte clairement le point de vue de la jeune promise : « je souffrais pour la mariée de la grosse joie qui éclatait autour d'elle » (p. 49), avoue-t-il. Pendant la nuit, seul dans sa chambre, non loin de celle des mariés, il s'exclame : « Que cette pauvre fille [...] doit être troublée et mal à son aise ! » Il se tourne alors dans son lit « de mauvaise humeur » (p. 53). Jean Bellemin-Noël a montré qu'on pouvait lire ici la projection d'un narrateur qui se fantasme à la place de la mariée⁷, en proie à « l'ivrogne » (p. 53) un peu rude qu'est Alphonse. Autant d'éléments qui vont tous dans le même sens : le savant spirituel, un rien méprisant, se révèle ici être de désir. Dans

7. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 156-159.

ses réactions se lisent une possible attirance du savant pour ce jeune homme grossier, rustre plus que dandy. En quelque sens qu'on prenne l'expression, *La Vénus d'Ille* est bien une histoire d'hommes.

On conclura d'un mot, en rappelant combien le masculin est multiple dans *La Vénus d'Ille*, qui en décline des figures contradictoires et ambiguës. Surtout, il est au cœur des flux et des enjeux de désir dont le récit fantastique permet de figurer les zones troubles. L'homoérotisme qui se dégage alors du récit joue comme remise en cause de la construction normée du genre telle qu'elle est établie et transmise par la loi paternelle et institutionnalisée par le mariage. Jamais Alphonse, pas plus que le narrateur, ne sera un homme comme l'entend son père. Histoire d'un mariage qui tourne mal, impossible à consommer, *La Vénus d'Ille* met en scène une logique fantasmatique qui pose le masculin non seulement en sujet – c'est banal en 1837 – mais en objet du désir – c'est son coup de force.

Xavier Bourdenet
IUFM de Paris-Sorbonne
EA 2580 « Centre de recherche sur la
littérature française du XIX^e siècle »